‘Belering en verhulling? Enkele 17de-eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode’

Eric J. Sluijter

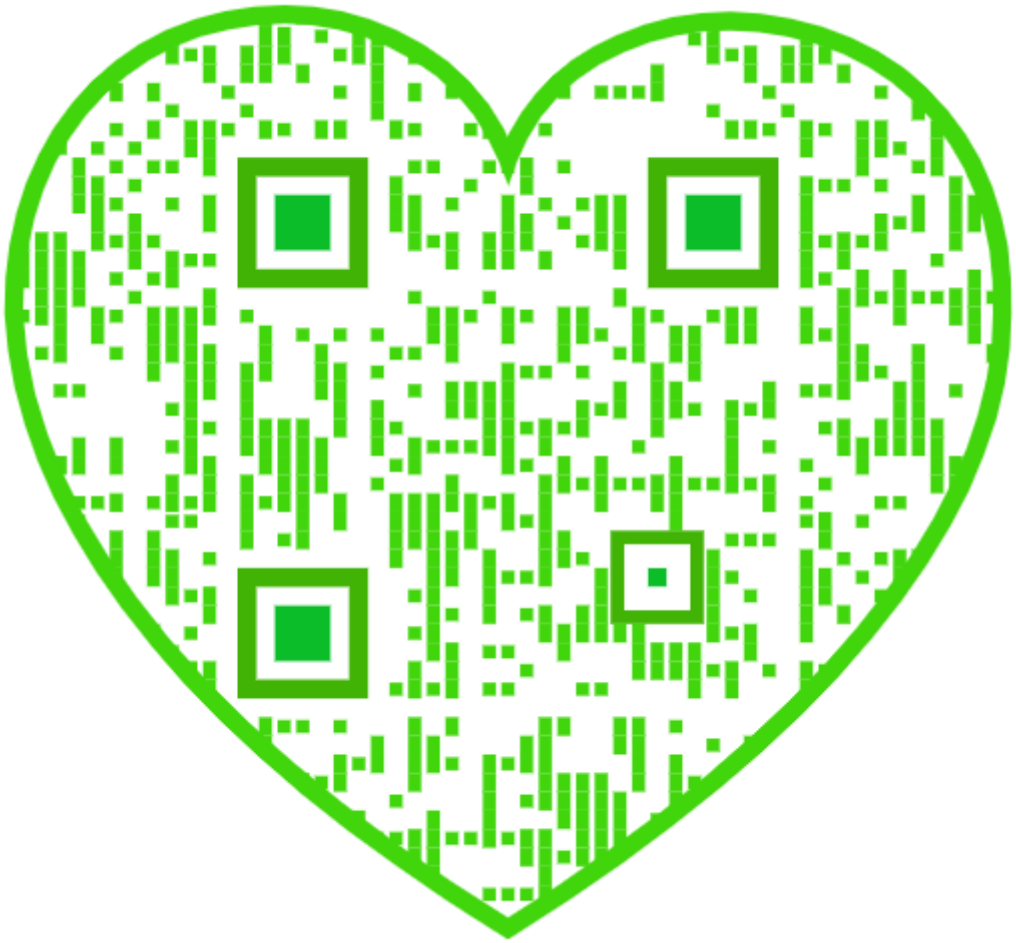
bron

Eric J. Sluijter, ‘Belering en verhulling? Enkele 17de-eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode.’ In: *De zeventiende eeuw* 4 (1988), p. 3-28.

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/slui007bele01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Belering en verhulling? Enkele 17de-eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode.

Eric J. Sluijter

Uit vele recente publikaties blijkt dat het debat over de aard van de Nederlandse schilderkunst in de 17de eeuw - een debat dat zich voornamelijk toespitste op de 'genre' schilderkunst - nog in volle hevigheid gaande is. Talloze onderzoekingen hebben zich de laatste jaren gericht op de bestudering van de betekenis en de functie van deze kunst in haar historische context. [1] Over de vraag welke doelen Hollandse schilders nastreefden en op welke wijze hun publiek deze werken benaderde bestaat echter weinig eenstemmigheid. Zoals Bialostocki het recentelijk samenvattend formuleerde: op de vraag welk doel de Hollandse schilder had bij het maken van een schilderij antwoordde Fromentin in 1876 'geen', oftewel, geen ander dan zuiver artistieke nood de werkelijkheid te tonen. Honderd jaar later gaven iconologen, van wie E. de Jongh de belangrijkste representant kan worden genoemd, een even duidelijk antwoord: tot lering en vermaak; terwijl recentelijk het antwoord van Svetlana Alpers zou neerkomen op: het vergroten van de visuele kennis van de werkelijkheid. [2]

Wij kunnen echter stellen dat de vooral door Nederlandse kunsthistorici geëntameerde iconologische methode, waarmee sinds de jaren zestig de Nederlandse 17de-eeuwse (genre)schilderkunst met groot enthousiasme te lijf werd gegaan en waarvan de resultaten onze kennis over deze kunst in hoge mate hebben verrijkt, het meest is aangeslagen. Globaal gezegd kan deze werkwijze, die ook wel - zij het niet geheel juist - als 'emblematische duiding' is gekarakteriseerd, [3] als volgt worden omschreven: zij richt zich erop in beelden verborgen lagen van betekenis en literaire toespelingen te ontcijferen en het doel en de betekenis van genreschilderkunst te relateren aan het klassieke, theoretische concept van 'docere et delectare'. [4] Daarmee werd een niet-narratieve kunst die zich grotendeels aan tekstuele referenties leek te onttrekken, alsnog teruggevoerd op teksten. Dit kon leiden tot ver strekkende karakteriseringen als:

> The joyful, often course domestic and tavern scenes have been convincingly established as instructive lessons, warning against sin, recalling death, challenging the viewer to lead a God fearing life. [5]

Uit de literatuur waarin nieuwe inzichten werden vertaald voor een breder publiek dan dat van vakgenoten, zoals educatieve begeleidingsbladen, teksten bij tentoonstellingen, kranteartikelen en een recent overzichtswerk over de Nederlandse kunst, krijgt men zelfs de indruk dat er een zekere consensus bestaat

over het antwoord op de vraag hoe deze kunst in het verleden werd benaderd. [6] Ook als men rondleiders beluistert in Nederlandse musea dan wordt, anders dan Bruyn in 1981 nog meende, [7] de museumbezoeker bij genrestukken, stillevens en zelfs bij landschappen, tegenwoordig overvloedig en vrijwel uitsluitend ingelicht over verborgen betekenissen, verhulde symboliek en moraliserende boodschappen. Er wordt verteld wat een schilderij 'eigenlijk betekent', en het betreft dan een 'boodschap' die verhuld is in het realistische uiterlijk van het schilderij en die meestal een - makkelijk te verwoorden - waarschuwende en stichtende belering inhoudt. [8]

De vraag is echter of een aantal uitgangspunten, die inmiddels door het succes van dit iconologische onderzoek zo ingeburgerd zijn geraakt - en ik doel daarmee op gedachten omtrent de belerende functie en het verhullen van betekenissen -, wel geheel gerechtvaardigd is en de argumenten daarvoor voldoende steekhoudend zijn.

Het is niet mijn bedoeling de kritiek te analyseren of uit te werken, waaraan deze op de Nederlandse kunst toegepaste iconologische methode sinds enige tijd blootstaat, een kritiek die van zeer heftig tot nuancerend loopt. [9] Ik wil hier slechts een vraagteken plaatsen achter enkele denkbeelden die in brede kring tamelijk vaste voet lijken te hebben gekregen, en dat op basis van hetzelfde soort materiaal - 17de-eeuwse teksten - waarmee iconologen zo veelvuldig hun standpunten hebben verdedigd. Nadrukkelijk moet daarbij worden gezegd dat hiermee geenszins het grote belang van de inzichten en resultaten die via dit onderzoek werden verkregen wordt verminderd; integendeel, juist deze resultaten maken het mogelijk zich af te vragen of sommige kaders waarin zij zijn geplaatst wel geheel adequaat zijn en hier en daar niet enige herzienig behoeven.

Een van de bekende moeilijkheden voor de iconoloog bij zijn pogingen greep te krijgen op het denken en streven van de Hollandse schilder in de 17de eeuw en de benadering van zijn publiek, is de schaarste aan literatuur uit deze periode die ons op enigerlei wijze daarover kan inlichten. Vrijwel het enige substantiële geschrift over de schilderkunst in de periode waarop ik mij hier wil concentreren - globaal tussen 1620 en 1670, zowel kwalitatief als vooral ook kwantitatief de grote bloeitijd van de Hollandse schilderkunst - is Philips Angels in 1642 verschenen traktaatje *Lof der schilder-konst*, waarmee een voordracht, die hij in het jaar daarvoor op St. Lucasdag voor de Leidse schildersgemeenschap had gehouden, in druk werd gebracht. [10] Hoewel men zou verwachten dat deze speech van een doorsnee schilder, gehouden voor een publiek van kunstenaars dat voornamelijk uit landschaps-, stilleven- en genreschilders zal hebben bestaan [11] en bedoeld om de waardigheid van hun vak te benadrukken, een belangrijke rol zou hebben gespeeld in de pogingen iets van de denkbeelden van zulke schilders uit die tijd te herleiden, lijkt het of men er in de kunsthistorische literatuur niet zo goed raad mee heeft geweten. [12] Daarom is het wellicht zinvol op deze plaats dit werkje nog eens te bekijken om een indruk te krijgen van enkele denkbeelden die op dat moment van belang werden geacht in deze kring te verwoorden.

Allereerst wil ik echter stilstaan bij het door Angel aangehaalde relaas van

Cats over de schilder en de dichter die om de hand van Rhodope strijden, omdat dit een mooi uitgangspunt vormt om enkele, mijns inziens significante, punten naar voren te halen die ons iets zeggen over een beeld dat men van de schilder en de schilderkunst in deze periode moet hebben gehad. [13] In deze passage uit de *De Beschryving van de Op-komste van Rhodopis*, het uitvoerigste verhaal uit Cats' *Trouringh*, prijzen de dichter en de schilder zichzelf aan bij deze huwbare jongedame, samen met nog een aantal andere minnaars (de krijgsman, de raadsheer, de koopman en de borduurder). Elk beschrijft uitvoerig de waardigheid van zijn persoon zoals deze wordt bepaald door het vak dat hij beoefent, om Rhodope te overtuigen dat juist *hij* de meest begerenswaardige echtgenoot voor haar is.

Professor Witstein toonde aan dat de 17de-eeuwse lezer in het betoog van de dichter inderdaad een gangbaar beeld van *de* dichter herkend zal hebben en dat diens optreden als moraalfilosoof volkomen aanvaardbaar zal hebben geklonken. [14] De dichter presenteer zichzelf als degene die, in tegenstelling tot de andere minnaars, zich bezig houdt met zaken van hogere orde; hij is iemand die ethische normen aangeeft en onderricht geeft aangaande zeden en hartstochten, hetgeen geheel in overeenstemming is met de algemeen aanvaarde educatieve taak en de intellectueel en moreel vormende kant die de dichtkunst werden toegedacht en waarin het Horatiaanse 'Omni tulit punctum qui miscuit utile dulci' als maatgevend kon worden beschouwd. [15] Voorts geeft hij een staaltje van zijn emblematische geest, wanneer hij een 'diep geheym' ziet in het gedrag van een vlo die van Rhodopis op de dichter sprong, en verzekert hij haar tenslotte dat haar naam zal voortbestaan wanneer zij de dichter huwt. [16]

De schilder daarentegen zegt niets over enige hogere doelen van zijn kunst. [17] Hij begint weliswaar met het bekende cliché dat men 'Schilders en Poëten' naast elkaar stelt, omdat de één stomme poëzie, de andere sprekende schilderkunst schept en beide kunsten 'de weerelt tot vermaecken' dienen en tot verlichting van de geest; echter, bij deze uitspraak over verwante doelen laat hij dus maar meteen de door de dichter benadrukte hogere functies buiten beschouwing. De schilder meent dat zijn kunst zich boven de dichtkunst verheft om de volgende reden: de dichter, zo zegt hij spottend, verdient met zijn geest en 'sijn hooghe vlucht' slechts lof, lauweren en een eeuwige naam, waar geen mens van kan leven en geen vrouw en kinderen van te onderhouden zijn, terwijl de schilder geld kan verdienen met zijn kunst.

> De waerde Schilder-Kunst verdient al grooter loff,
> Want boven haer vermaeck soo komter voordeel off.
> Ick winne machtich gelt, ick maecke groote stucken,
> Oock weet ick op de Plaet de Vorsten uyt te drucken:
> Hier drijf ick handel meed', en vry met groot ghewin,
> En dat 's een dienstich werck voor huys en huysghesin. [18]

Hij kreeg bijvoorbeeld onlangs van een vorst veel geld voor zijn kunst en werd begunstigd met een gouden keten, terwijl een bevriend dichter voor een werk dat 'enckel geest en van een hooghe toon was, slechts een lauwerkrans en een wa-

pen van dezelfde vorst kreeg. Kortom:

> Maer waerom langh verhaelt? Ick kan te samen voegen
> Dat u, dat al het volck, dat Princen kan vernoegen,
> En dat oock bovendien mijn voordeel geven kan;'. [19]

Even later zet hij zich ook nog eens af tegen de koopman en verzekert Rhodope:

> Soo ghy een Coopman lieft, Ick kan oock handel drijven,
> En kan noch door de Konst mijn saecken beter stijven; [20]

Bovendien kan hij dat beter dan de koopman, want hij maakt zijn handelswaar zelf; zolang hij leeft zal zijn kunst hem niet verlaten, terwijl een koopman bijvoorbeeld failliet kan raken wanneer hij zijn handelswaar in een schipbreuk verliest.

Als alternatief voor de belofte van de dichter dat deze haar naam kan doen voortleven, houdt de schilder Rhodope voor dat hij in staat is 'dit aerdich Beelt van uwe jonghe daghen' vast te leggen en aan de volgende eeuw over te dragen, zodat iedereen haar frisse jeugd en schoonheid blijvend zal kunnen aanschouwen en zelfs nog over duizend jaar zal kunnen zien; door zijn kunst zal zij dus als het ware eeuwig leven. De krijgsman wordt gepareerd met het argument dat, doordat de schilder alles kan weergeven, hij haar ook slagvelden voor ogen kan stellen als zij daar belangstelling voor heeft, zonder dat zij daar enig gevaar bij loopt. Mocht zij de raadsheer aantrekkelijk vinden omdat deze dikwijls aan het hof verkeert: vanouds werden schilders door prinsen in eere gehouden. [21]

Cats laat de schilder dus in diverse opzichten schril afsteken tegen de dichter. De schilder ontleent zijn waardigheid niet aan het nastreven van hogere doelen, maar aan het produceren van hoogwaardige handelswaar die hem financieel voordeel oplevert en aan de (vooral financiële) waardering die hij van hooggeplaatste mecenassen ondervindt. [22] Zijn kunst heeft tot doel te vermaken en te 'vernoegen', voorts datgene voor ogen te stellen wat men graag wil zien, en tenslotte vergankelijke, uiterlijke schoonheid vast te leggen waardoor de tijd wordt overwonnen. [23]

Dat het hier geschetste beeld, waarin de schilder in feite wordt gekwalificeerd als een geacht ambachtsman die hoogwaardige produkten vervaardigt (een beeld dat natuurlijk binnen de denkbeelden over de vrije kunsten bepaald niet als gunstig kan worden beschouwd), voor tijdgenoten - zelfs voor schilders geheel acceptabel moet zijn geweest, blijkt uit het feit dat Philips Angel deze 'zelfverheerlijking' van de schilder in extenso opneemt in zijn traktaat, wanneer hij, de waardigheid van zijn vak roemend, de schilder boven de dichter plaatst. Nadat hij ruim drie bladzijden, van zijn in totaal 58 bladzijden tellende verhandeling voor dit citaat naar Cats heeft ingeruimd, besluit hij het geciteerde met de woorden 'Siet daer, door een Poët selfs de Schilder-Konst boven de Poësy ghestelt.'!

Ook verder blijkt uit Angels traktaat niet dat hij de verheven didactische doelen

van de dichtkunst ook als doelen van de schilderkunst ziet; over belering en stichting, diepere wijsheden, of andere intellectuele pretenties spreekt hij niet. De ‘Ut pictura poesis’-gedachte lijkt voor hem in deze zin dus geen rol te spelen. Om het feit dat de bestaande humanistische kunsttheorie grotendeels gebaseerd is op regels van de poetica en retorica lijkt hij zich evenmin te bekommeren, hoewel hij Van Mander dankbaar gebruikt als dat hem van pas komt. Hij moet ook weet hebben gehad van het bestaan van het zojuist in het Nederlands verschenen *De schilder-konst der oude* van Franciscus Junius; [24] voor de voorrede van Jan de Brune de Jonge had hij duidelijk belangstelling, voor Junius' werk zelf niet. Hier lijkt de praktische schilder aan het woord die, met een niet literair-theoretisch geschoolde geest, slechts die dingen uit de bestaande theoretische vocabulaire over schilderkunst licht die hem op dat moment aanspreken.

Als Angel de waardigheid van zijn vak wil aantonen, plundert hij Van Mander op namen en data van schilders uit de oudheid [25] om de respectabele ouderdom van de schilderkunst te laten zien en toont hij vervolgens dat deze kunst reeds in de oudheid tot de hoogste trap is opgeklommen, waarbij hij - en dat lijkt typerend - eindigt bij Zeuxis en Parrhasius, van wie Zeuxis zo bedriegelijk de natuur kon nabootsen dat hij vogels misleidde met de druiven die hij op zijn paneel had geschilderd, maar die door Parrhasius nog werd overtroffen omdat deze een redelijk wezen, zelfs een schilder, met zijn natuurnabootsing wist de bedriegen door een laken over zijn schilderij te schilderen dat Zeuxis opzij trachtte te trekken. [26] Wanneer hij de status van schilders aantoont door de waardering die zij door de geschiedenis heen genoten bij hooggeplaatste lieden, geeft hij wederom voornamelijk aan Van Mander ontleende voorbeelden; daarbij blijkt echter voor Angel die status en waardering weer grotendeels uit de financiële gaven waarmee deze schilders werden beloond - en die steeds met nadruk worden vermeld. Deze uiteenzetting eindigt hij binnen de wallen van Leiden, bij de succesvolle Gerrit Dou, die vijfhonderd gulden per jaar kreeg van een liefhebber om de eerste keuze van Dou's jaarlijkse produktie te hebben en waaruit volgens Angel moge blijken hoe ‘geacht en ghe-eert’ de schilderkunst ook heden is. [27]

Hierna vervolgt Angel met de traditionele vergelijking met de beeldhouwkunst (waarbij hij de argumentatie grotendeels aan Jan de Brune's voorrede bij Junius ontleent) en daarna die met de dichtkunst - waarover hiervoor reeds werd gesproken - om te tonen dat de schilderkunst meer lof verdient dan die andere twee kunsten. Angels voornaamste argument dat de schilderkunst boven de beeldhouwkunst staat, betreft het feit dat de schilderkunst al het zichtbare in de natuur kan nabootsen. Hij geeft daarbij een opsomming van zaken die de schilderkunst wel en de beeldhouwkunst niet kan weergeven, waaronder dieren als vliegen en spinnen, het uiterlijk van verschillende soorten metalen en niet tastbare natuurverschijnselen als regen, bliksem, wolken, wasem, morgenstond, avondstond, de nacht, weerspiegeling etc. De capaciteit tot nabootsing in ‘schijn sonder sijn’ vormt dus zijn belangrijkste kriterium. [28]

Wanneer Angel tenslotte uitvoerig ingaat op de voorwaarden waaraan de kunstenaar moet voldoen en de eigenschappen die hij moet hebben als hij de naam van schilder waardig wil zijn, maakt hij een onderverdeling in aspecten

van deze kunst; een aantal daarvan is met enige moeite op traditionele theoretische begrippen als iudicium, ingenium, disegno en decorum te herleiden, maar de wijze waarop hij deze invult lijkt in zijn eenvoud in vele opzichten zeer typerend en heeft niet veel te maken met de geleerde implicaties die men in de humanistische kunsttheorie aan zulke begrippen gaf. [29] Zijn eerste voorwaarde, het 'recht oordeel', betekent voor hem voornamelijk dat men niet klakkeloos aan composities van anderen mag ontlenen; een 'ghewisse Teycken-hant' dat men geen fouten in de tekening mag maken, waarbij hij als voorbeeld het tekenen van een 'tronie' aanhaalt, erop wijzend dat men dikwijls ziet dat het ene oog anders staat dan het andere, de oren te klein zijn, de neus te kort of te lang is, etc. [30] Een 'vloeyende ende eyghentlijcke by een voeghende gheest' wil zeggen dat men van alles moet kunnen bedenken en dit zodanig naar de aard der dingen in een beeld moet kunnen samenstellen dat het een 'aenghenamen bevallijcken luyster' geeft en het voor de toeschouwer geheel begrijpelijk is wat er is weergegeven. [31] 'Kennisse van Hystorien' betekent dat men voor het uitbeelden van 'Goddelicke, Poëtische en Heydensche Historien' de teksten van de uit te beelden verhalen goed moet lezen en de gegevens daaruit nauwkeurig moet weergeven om geen fouten ten opzichte van de tekst te maken; het hier geintroduceerde begrip van 'hooge na-gedachten' of 'verre en eyghentlicke nagedachten' wil zeggen dat men het gelezene goed moet overdenken zodat alles wat men uitbeeldt in overeenstemming zal zijn met het in het verhaal beschrevene, ook als iets daar niet in verteld wordt, en het voor de toeschouwer duidelijk is wat er zich afspeelt. [32] Over het uitdrukken van diepere betekenissen die in deze verhalen besloten liggen spreekt hij niet, evenmin benadrukt hij overigens het uitdrukken van emoties om het gemoed van de toeschouwer te bewegen.

Zeer grote nadruk legt Angel steeds op de nauwkeurige nabootsing van de zichtbare dingen, zodat ze 'net echt' lijken. Licht en schaduw dient men zodanig te verdelen dat zelfs dingen waarvan men zou denken dat ze nauwelijks door penseel en verf zijn na te bootsen 'seer eyghentlijck […] schijnen', voorts dient de 'waerneminghe van d'eyghen natuyrlicke dinghen' ertoe dat men optische effecten nauwkeurig bekijkt en deze weergeeft zoals men ze ziet. [33] Aangezien 'wy na-bootsers van 't leven sijn', zo zegt hij, moet men niet tegen veel moeite opzien, als men daardoor 'de natuerlicke dingen daer mede nader by komt'. Daarbij haalt hij voorbeelden aan die respectievelijk de 'Bataelje-Schilders' en de 'History-schilders' (het effect van een draaiend wiel), de 'Zee-Schilders' (het effect van rook bij een kanonschot) de 'Landschap-schilders' (het effect van spiegeling in het water) en de schilders van 'Corteguarden' (het effect van het gloeien van een lont als deze wordt aangewakkerd door hem rond te draaien) in acht zouden moeten nemen. [34]

De kennis van de anatomie spitst hij toe op de nauwkeurige waarneming van het uiterlijk van de ledematen en spieren en hoe deze bewegen (zonder over juiste proporties of ideale schoonheid te spreken). [35] Een voor deze tijd typerend lijkende vereiste die Angel voorts behandelt, is een zorgvuldige stofuitdrukking, het onderscheid maken tussen bijvoorbeeld fluweel, wol, satijn etc. [36] Het meest opmerkelijk in deze nadruk op een nauwkeurig werken naar de natuur, is de

passage over de relatie tussen ‘natuyrlicke na-bootsinge’ en ‘handelinghe’ waarin hij stelt dat een schilderij van de beste meester niet herkenbaar moet zijn aan een bepaalde manier van schilderen, maar ‘uyt de ongewoone overeenkominge die het met het leven heeft’. De hoogste lof is dat ‘men noyt te voren van sulcke na-by-kominghe nae 't leven gehoort en had’. [37] Als laatste punt beveelt hij als schildertrant ‘netticheyt’ aan (een zorgvuldige gladde manier van schilderen), die echter gepaard moet gaan met een zekere ‘lossicheyt’ om niet te vervallen in ‘stijve nette onaerdigheyt’, waarbij hij de ‘noyt ghenoegh ghepresen Gerrit Dou als voorbeeld stelt. Is men hier niet toe in staat dan kan men maar beter een ‘los, wacker, soetvloeyend’ Penceel' hanteren, want anders zal men meer bespot dan geprezen worden. [38] Tenslotte zijn natuurlijk aangenaam gedrag, deugdzaamheid en vlijt - vooral het laatste wordt sterk benadrukt - van node om de hoogste eer en roem als schilder te verkrijgen. [39]

Opmerkelijk is voorts de grote nadruk die Angel bij dit alles steeds legt op het behagen van het oog van de liefhebber. De ‘aerdigh-vercierende Rijckelijckheydt’ (het uitbeelden van een verscheidenheid aan dingen in het schilderij) is vooral noodzakelijk vanwege de ‘opweckende toe-gheneghentheyt, die men daer door in de ghemoederen van de Konst-beminders wacker maeckt’ en deze zal ‘met een wensch-begheerte, het oogh der Liefhebberen tot haer dinghen verrucken en dat daer door de Stucken haer te beter van de handt gaen’, en het goed uitbeelden van verschillen in stofuitdrukking is ‘op 't aengenaemste voor yders ooge’. [40] Door de ‘schijn eyghentlijcke krachte (soo noem ickt het)’, die onstaat door een goede verdeling van licht en schaduw, zal men het ‘ghesichte der Konst-beminders […] overweldighen en in nemen’. [41] De nauwkeurig waarneming en weergave van optische verschijnselen zal ‘niet min behaeghlijck, als natuerlijck […] zijn in de ghemoederen der Konst-beminders, en oock een meerder begheer-lust tot de Kunst […] verwecken’, terwijl een natuurlijk coloriet ‘onse Konst in 't ooghe van de Kunst-beminnende Liefhebbers een wel-ghevallen doet hebben’. [42] Wanneer Angel overigens zijn ‘Schilders Konst Lof-spraeck’ aan de verzamelaar Johan Overbeeck opdraagt, doet hij dit om hem te danken voor de gelegenheid die hem geboden werd diens collectie te zien ‘om te versadighen de lust van mijn nieuwsgierighe oogen’ door de ‘menichte van die uytnemende aerdigheden’. [43] Over edificatie van de toeschouwer door middel van schilderijen dus alweer geen woord, des te meer over de aangename verlokking van het oog.

Tenslotte kan worden opgemerkt dat bij Angel geen duidelijk bewustzijn blijkt van een hiërarchie tussen de verschillende genres; [44] wanneer hij in zijn uiteenzetting over de eisen waaraan een goed schilder dient te voldoen iets duidelijk wil maken, neemt hij, zoals wij zagen, als voorbeeld bij het tekenen een ‘tronie’, en elders haalt hij met hetzelfde gemak het werk van schilders van veldslagen, historiën, zeestukken, landschappen en ‘corteguarden’ aan, [45] die kennelijk elk als specialisten worden gezien, wat zij op dat moment in de praktijk ook meestal waren. Weliswaar is een van zijn eisen het nauwkeurig lezen van verhalende teksten bij het schilderen van historiën om deze op duidelijke, juiste en passende wijze te kunnen uitbeelden (waarbij hij zeer uitvoerig op het uitbeelden van een aantal bijbelse en mythologische onderwerpen ingaat), maar daaruit maak ik

niet op dat hij bij uitstek het schilderen van historiestukken als hoogste doel ziet. [46] Zijn waardering voor Dou, die toen al voornamelijk interieurstukken en tronies schilderde, lijkt ook zeker niet geringer dan voor Rembrandt en Lievens, de drie zeker niet toevallig uit Leiden afkomstige - schilders die hij met de meeste lof vermeldt. [47]

Hoewel het bovenstaande op zichzelf natuurlijk nog niet veel zegt over het waarom van de onderwerpkeuze en over de inhoud daarvan, ben ik met enige uitvoerigheid op Cats en Angel ingegaan om aan te geven wat rond 1641 althans voor een Leidse schilder als Angel (die zichzelf ongetwijfeld als tamelijk geleerd zal hebben beschouwd en daarin ook boven het gemiddelde zal hebben uitgestoken), belangrijke discussiepunten waren wanneer de status van de schilder en zijn kunst in het geding was. Daarbij lag de nadruk in de eerste plaats op de schilderkunst als een hoogwaardig en respectabel ambacht en niet op intellectuele aspiraties. [48] Vermoedelijk zal zijn gehoor, waaronder zich waarschijnlijk schilders als Gerrit Dou, David Bailly (portret en stillevenschilder), Pieter van Steenwijck (stillevenschilder), Pieter Dubordieu (portretschilder), Quiryn van Slingelandt, Louys Elsevier en Maerten Frans van der Hulst (landschapsschilders), Jan van der Stoffe (batailleschilder), Cornelis Stooter (zeeschilder), Johannes van Staveren, Abraham de Pape en Adriaen van Gaesbeeck (de laatste drie genreschilders en navolgers van Dou) bevonden, instemmend hebben geluisterd.

Literaire, inhoudelijke aspecten komen bij Angel alleen ter sprake voorzover het een precies en duidelijk weergeven van een verhalende tekst betreft. [49] Over een, ‘noble, didactic purpose of the art of painting’ wordt in feite niets gezegd, [50] terwijl banden met de humanistische kunsttheorie slechts met enige moeite aanwijsbaar zijn, hoewel Van Mander een belangrijke bron voor hem was. Zoals reeds gezegd had Angel voor Junius' boek, afgezien van het voorwoord van De Brune, geen belangstelling, behalve om er wat namen van klassieke schilders en schrijvers over kunst uit te plukken. [51]

In feite valt ook verder in teksten die in deze periode iets over de schilderkunst zeggen, moeilijk iets te vinden wat op het uitdrukken van didactische wijsheden als een belangrijk doel van deze kunst wijst. [52] Dat er niet over geschreven werd omdat men het vanzelfsprekend vond, kan onmogelijk het geval zijn. Het feit dat het in literair-theoretische uiteenzettingen steeds weer noodzakelijk werd geacht om te hameren op het Horatiaanse ‘utile dulci’, op de stichtende functie, op de diepere wijsheden die in een amusante vorm verpakt zijn etc., en men in talloze voorredes altijd maar weer uitweidt over dergeljke functies van de desbetreffende literatuur, maakt dit zeer onwaarschijnlijk - zeker als men ervan uitgaat dat het ‘ut pictura poesis’ in deze zin een diepgewortelde gedachte was. Het zou dan toch voor de hand liggen om deze denkbeelden te berde te brengen, juist als men iets wil zeggen over de waardigheid van een kunst waarin eventuele belerende moralisaties en diepere wijsheden aanzienlijk makkelijker verkeerd begrepen kunnen worden dan in literatuur, waarin dit alles duidelijk kan worden verwoord, een kunst die bovendien door critici vanwege haar vermakelijk, aan-

gename en zinstrelende uiterlijk als ‘schoubaer oogh fenijn’ [53] kon worden veroordeeld en die volgens zulke critici door haar aard het oog verleidde en slechts genot opwekte. Het feit dat men dit niet deed, geeft op zijn minst te denken.

De argumenten die kunsthistorici hebben aangevoerd om principes van belering en verhulling als uitgangspunt voor de interpretatie van 17de-eeuwse Hollandse schilderijen, in het bijzonder genrestukken, te gebruiken en deze vaak als essentie van de betekenis te zien (hetgeen nu dikwijls als een vanzelfsprekende historische waarheid lijkt te worden aanvaard), [54] zijn analogisch van aard en komen voort uit een ver doorvoeren van de ‘ut pictura poesis’-gedachte; op basis daarvan werden met een al te groot gemak de functies en doelen van de dichtkunst en schilderkunst op één lijn gesteld. De als voorbeeld aangehaalde teksten over belering en verhulling komen bijvoorbeeld uit Roemer Vissers voorrede van de *Sinepoppen*, Cats' voorredes voor *Proteus* en voor de *Spiegel vanden Ouden en Nieuwen Tijdt*, Bredero's voorrede van het *Geestig Liedboeksken*, etc.; [55] [+] de gemeenplaatsen uit met name de embleemliteratuur werden dus, ondanks de geheel verschillende aard, context, functies en tradities (en picturale thematiek: in feite komen zelfs de onderwerpen en handelingen die men in prentjes van emblemen met een genreachtig karakter ziet, maar zeer zelden overeen met die in de genreschilderkunst en vice versa), op de schilderkunst geprojecteerd. [56] De in dit soort literatuur eindeloos herhaalde clichés van de bolster en de zoete kern, het stichten via het vermaken, het tonen van ondeugden als waarschuwing en aansporing tot deugd, die men ook in talloze voorredes van andere vormen van literatuur tegenkomt, of het nu liedboeken, komedies, verwerkingen van mythologische stof en dergelijke betreft, zal men echter, zoals reeds gesteld, tevergeefs zoeken wanneer er over de schilderkunst wordt gesproken.

Wanneer de argumenten een enkele maal wel afkomstig zijn uit teksten die direct op de schilderkunst betrekking hebben, blijken deze dan ook weinig adequaat te zijn. Het veelvuldig aangehaalde gedichtje van Van Hoogstraten bijvoorbeeld, over ‘bywerk dat bedektlijk iets verklaert’, heeft moeten rechtvaardigen dat men, als het de (genre)schilderkunst betrof, eveneens in diepzinnige, verhulde betekenissen dacht. [57] Van Hoogstratens woorden slaan echter specifiek op historiële voorstellingen met een enkele figuur (zoals een personificatie), waarin door middel van bijwerk, zoals bepaalde attributen etc. op onopvallende wijze wordt duidelijk gemaakt wat er is voorgesteld. Deze passage zegt niets over genrestukken; bovendien spreekt Van Hoogstraten niet over verhulling, maar juist over verduidelijking van de voorstelling om ‘[…] de toezienders haer beeld te doen kennen’. [58]

Een ander geval vormen Van der Venne's dichtregels over ‘Sinne-cunst’ in zijn *Zeeusche Mey-clacht. Ofte schyn-kycker*; [59] deze uitspraak heeft mijns inziens betrekking op beelden met teksten, zoals emblemen, en slaat niet op schilderkunst in het algemeen. De eerste helft van het gedicht, waarin hij spreekt over de schilderkunst die vreugde doet ontspringen, schoonheid vastlegt, verlangen opwekt,

+ Raupp gaat, in zijn gelijkstelling van de literaire theorie van de komedie met een theoretisch kader voor de genreschilderkunst, zelfs zover dat hij meent dat, als er in kunstliteratuur over ‘vermakelijk’ wordt gesproken, er eigenlijk ‘belerend’ wordt bedoeld (op. cit. p. 407); opmerkelijk lijkt mij dan alweer dat er voortdurend over het één en nooit over het ander wordt gesproken, terwijl dat bij uitingen over de komische dichtkunst steeds wel het geval is.

de ogen aanlokt, alles wat leeft en is en al wat mensen weten, doen en laten, kan vastleggen en voor ogen kan stellen, geeft een aantal significante aspecten van deze kunst die men in teksten vaker tegen komt. Vervolgens gaat Van der Ven-

ne, tevens dichter en illustrator van embleemliteratuur, over op het zusterschap van de schilderkunst en de dichtkunst (die 'hooghe en diepe dinghen' kan uitdrukken); hij toont hoe die kunnen samengaan en door hun verschillende eigenschappen elkaar *aanvullen*, en komt op deze wijze uit bij de 'Sinne-cunst' - en daarmee bedoelt hij vrijwel zeker de combinatie van beeld en tekst - die zo prijzenswaardig is omdat de geest daarin 'soo sin-rijck meegedeelt' wordt. [60] Wel zegt hij dat de schilderkunst ondermeer deugd en ondeugd en het menselijk feilen kan afbeelden en kan *laten zien*, maar dat is dan ook de meest dichte benadering van een zekere didactische gedachte die te vinden is. [61]

Zelfs met betrekking tot Van Manders *Schilder-Boeck*, ontstaan in een literair-humanistische kring en in een tijd dat de situatie in de schilderkunst en de kunstmarkt nog aan het begin van een geheel nieuwe ontwikkeling stond (toen de historieschilderkunst het beeld nog beheerste, de specialisering in verschillende genres nog tot ontwikkeling moest komen en het produceren en verzamelen van schilderijen kwantitatief nog geenszins de vlucht hadden genomen die men enkele decennia later waarneemt), kan men zich vanuit dit gezichtspunt eerder verbazen dat hij in de *Grondt* (op zichzelf een pretentieus dichtwerk waarin uiteraard uitvoerig gebruik wordt gemaakt van intellectuele metaforen en exempla) en in de *Levens* niet expliciet over een stichtende functie van of diepere wijsheden in schilderijen spreekt. [62] Als Van Mander in de *Levens* schilderijen ter sprake brengt, zegt hij trouwens opmerkelijk weinig over de onderwerpen van schilderijen en zeker niet over literair-inhoudelijke aspecten ervan; hij blijkt dan vrijwel uitsluitend geinteresseerd in het uiterlijk van deze werken. [63] Dat steeds impliciet zou blijken dat Van Mander onderwijzing als de belangrijkste functie van de schilderkunst ziet, is mij niet gebleken. [64] Gezien het feit dat 17de-eeuwse auteurs, zoals reeds gezegd, het in uiteenzettingen over de dichtkunst, embleemliteratuur, etc. kennelijk van voortdurend belang vonden hierover zeer expliciet uit te weiden (en ook Van Mander hanteert zulke denkbeelden bijvoorbeeld in zijn inleiding van de *Wtlegghingh op den Metamorphosis* zeer uitvoerig), [65] lijkt het mij juist opmerkelijk dat hij daar niet op ingaat.

Naar mijn mening is het daarom niet goed vol te houden dat, althans in de periode waar het ons hier om gaat, het lerende doel van de schilderkunst bij herhaling in de kunstliteratuur wordt onderstreept, [66] of dat men zich daarin steeds beklaagt dat de mensen zich aan uiterlijke schijn vergapen en niet tot de verborgen betekenis doordringen. [67] Kortom, het lijkt mij gezien vanuit deze bronnen zeer de vraag of dergelijke principes in het denken van het merendeel van de Hollandse schilders in deze tijd een belangrijke plaats hebben ingenomen, of dat hun publiek ze als een belangrijke functie van hun schilderijen zag. Hiermee wil ik natuurlijk geenszins beargumenteren dat didactisch-moraliserende bedoelingen niet dikwijls in schilderijen aanwezig kunnen zijn, maar wel dat het mij onjuist voorkomt zulke gedachten als uitgangspunt voor de interpretatie te hanteren.

Wat men wel steeds tegenkomt in teksten die op schilderkunst of schilderijen betrekking hebben, is het gegeven dat de natuurnabootsende schilderkunst bij machte is alles weer te geven en voor ogen te stellen, schoonheid vast te leggen,

het oog te verlokken en te 'verleiden', aardse vergankelijkheden vast te houden en daarmee de natuur te 'overwinnen', [68] en voorts blijkt telkenmale de gefascineerdheid met nabootsing, het spel met schijn en wezen en het 'bedrog' van het oog. [69] Dit komt in vele varianten tot uitdrukking - en daarbij hoeft het ons niet te verbazen dat bijvoorbeeld de zeer succesvolle schilders Dou en Van Mieris graag met Zeuxis en Parrhasius werden vergeleken. [70]

Zulke gedachten worden door Van Hoogstraten fraai samengevat als hij in het hoofdstuk 'Van het oogmerk der Schilderkonst; watze is, en te weeg brengt' allereerst stelt:

> De Schilderkonst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche zichtbaere natuer kan geven, te verbeelden: en met omtrek en verwe het oog te bedriegen

en dan vervolgt, na alweer Parrhasius en Zeuxis te hebben aangehaald, met de reeds vaak geciteerde uitspraak:

> Want een volmaekte Schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorlofde vermakelijke en prijslijke wijze bedriegt. [71]

Dat hij daarop laat volgen dat Poëten de 'oorsprong' van de schilderkunst in verband hebben gebracht met Narcissus lijkt, [72] zonder dat hij het zegt, tevens associaties met ijdele en vergankelijke schoonheid met zich mee te brengen (die Narcissus niet vast kon houden, maar de schilderkunst wel), associaties die ook reeds door de spiegelmetafoor zelf geimpliceerd kunnen worden. Het weergeven van aangename en vermakelijke beelden die - als een spiegelbeeld - bedriegelijk echt lijken en gedachten omtrent die gespiegelde natuur weergeven welke de toeschouwer 'als in een spiegel' worden voorgehouden (met alle connotaties van (zelf)kennis, schoonheid, ijdelheid, vergankelijkheid en hoogmoed, die met het spiegelmetafoor kunnen samenhangen), [73] lijkt een aardige omschrijving voor een groot deel van de Hollandse schilderkunst uit deze periode, waarbij beleringen en dergelijke niet vanzelfsprekend impliciet zijn, maar ook niet uitgesloten worden. Wat mijns inziens wel valt uit te sluiten is dat deze bij voorkeur verborgen of verhuld werden weergeven.

Dat de veelvuldig aangehaalde eigenschappen van schijn en 'bedrog' van het oog ook als twijfelachtige kwaliteiten konden worden gezien, komt eveneens dikwijls naar voren, vooral wanneer het negatieve uitingen over de schilderkunst betreft. De bekoring, de verlokking van het oog door deze aantrekkelijke bedriegelijke schijn, de daaruit voortkomende 'verleidende' kwaliteiten van de schilderkunst, zowel in positieve als negatieve zin, is een steeds terugkerende topos, dat des te meer kracht krijgt omdat in alle toonaarden werd geschreven dat het oog het zintuig is dat het meest direct op de zinnelijke gevoelens inwerkt en lusten opwekt. [74] Weliswaar zijn het dikwijls oude topoi die op klassieke teksten teruggaan, maar de wijze waarop deze zaken voortdurend worden herhaald lijkt mij daarom niet minder veelzeggend. Dirck Camphuyzen, zelf ooit schilder ge-

weest, gaat, in navolging van Geesteranus, zelfs zover de schilderkunst als ‘verleydt-Ster van 't gezicht dat sich verstaart op 't sterffelijck’ geheel af te wijzen. Weliswaar is zijn opvatting extreem - geformuleerd vanuit een streng religieus standpunt - maar door zijn heftigheid ook verhelderend. Het schilderij heeft geen nut of zin en niets leerachtigs, zo zegt hij, maar is slechts

> Een vleyend' oog bedroch, 't welck naackt t'aenschouwen geeft,
> Hoe dat hy is in 't hart die 't maeckt en die het heeft. [75]

Even eerder had hij bijvoorbeeld gezegd:

> 't Geen d' oogen weyt en leyt, bevalt den sinnen soet
> En d' ydle beeltenis beheerst het swack gemoet.
> So komt het dat gy ('t wijl 't gesicht sich laet bedriegen,
> En 't hert verwondert staet door 't schoone schilderliegen)
> Soo als ghy alles geern in schildery aen-schout,
> Alsoo oock in der daet geern doen en hebben sout.
> Dus krijght d'onwijse lust door schildery sijn voetsel,
> En ondeugt wort geteelt door 't sotte breyns uytbroetsel. [76]

Het lijkt mij niet verwonderlijk dat - in een maatschappij waarin een bepaalde sector van het publiek een ongelooflijke gretigheid naar schilderijen aan de dag legde (wie heeft er nu nog tussen de 100 en 250 schilderijen in huis? In het tweede en derde kwart van de zeventiende zijn bijvoorbeeld in Leiden een flink aantal inventarissen met dergelijke aantallen te vinden), maar waarin tevens zo'n ambivalente houding bestond ten opzichte van het beeld en het gezicht, - preoccupaties met genot, verleiding, aardse schoonheid en vergankelijkheid zo dikwijls in een onverbrekelijke samenhang in schilderijen aanwezig lijken te zijn, door middel van onderwerpen en een schildertrant die deze mijns inziens direct tot uitdrukking brengen. Ik denk hierbij in de eerste plaats aan de talloze genrestukken waarin liefde, jeugd, deugd en ondeugd - meestal met een jonge vrouw als centrale figuur - zo'n belangrijke rol spelen. Maar het kan ook gelden voor de bijna altijd idyllisch-amoureuze mythologische scenes, en voor vele stillevens en landschappen. Dat wil zeggen dat een bepaalde ‘moraal’ zeker aanwezig is, en te verwoorden moralisaties in veel gevallen dicht bij de hand liggen (en in een specifieke context geactiveerd konden worden), maar niet dat zulke schilderijen meerendeels als waarschuwende of didactisch-moraliserende boodschappen zijn bedoeld, verhuld in een realistisch ‘mom-aensicht’. [77] Veeleer werden denkbeelden en houdingen ten opzichte van de natuur en het menselijk bedrijf in het schilderij op direct herkenbare wijze verbeeld en voor ogen gesteld. Door de zeer selectieve keuze van onderwerpen en motieven en de daarmee samenhangende conventies in verwijzing naar de eigen belevingswereld, werden associaties richting gegeven; door aanpassingen aan of afwijkingen van conventies in het uitbeelden van die onderwerpen en motieven, door stereotypen die herkenbaar waren voor het publiek waarvoor het bestemd was, en door visualisering van simpele, gangbare metaforen, droeg mijns inziens het voorgestelde in zulke

niet-narratieve schilderijen veelal betekenis over op de toeschouwer. De toeschouwer/koper kon deze vanuit zijn eigen intelectuele, sociale en religieuze achtergrond nader specificeren. [78]

Waarschijnlijk zullen weinigen gemeend hebben door aantrekkelijk ogende beelden van ondeugden, vermakelijkheden, amoureuze of erotisch getinte taferelen - de zaken die men immers zo veelvuldig uitbeeldde in schilderijen uit deze periode - gesticht te zullen worden. Dat de eventueel te verwoorden moralisaties ter 'rechtvaardiging' van zulke schilderijen gezien konden worden als slechts een verbale toevoeging die geen wezenlijk deel uitmaakte van de voorstelling, werd door Camphuyzen vanuit zijn negatieve benadering als volgt geformuleerd:

> Nochtans 't heeft mee (segt gy) sijn nut. Men kan't uytleggen,
> En leven naem en daet al 't saem doen sien, door seggen.
> Maer (och!) wat uytleg en wat lof kan veylig staen,
> By toonsels die 't gemoet uyt eygen aert beschaen? [79]

Misschien was de enigszins prikkelende spanning tussen aangenaam zintuigelijk genot en 'gevaarlijke' verleiding wel een van de bepalende factoren voor de aantrekkelijkheid van vele geliefde onderwerpen. [80]

Wellicht kan worden gesteld dat een iconologische methode van betekenisduiding, in de eerste plaats ontwikkeld voor 15de- en 16de-eeuwse kunst die dikwijls in nauwe samenhang met tekstuele bronnen stond, een kunst die vaak onstond in een programmatische opdrachtssituatie en bestemd was voor een specifieke context, met te weinig aanpassingen werd gehanteerd bij een kunst die deze aspecten grotendeels ontbeert. Deze methode kon, zoals wij zagen, worden toegepast door - via een grote nadruk op de uit de humanistische kunsttheorie afkomstige 'ut pictura poesis'-gedachte - literaire principes over te planten naar deze schilderkunst, waarbij men vooral in de embleemliteratuur de argumenten daarvoor vond. Tevens krijgt men de indruk dat het verwarren van het doel van de iconografie - het weer naar boven halen, 'ontcijferen' van elementen van betekenis die voor de moderne toeschouwer niet meer voor de hand liggen (elementen van betekenis die vergeten zijn maar die voor de maker en toeschouwer wellicht vanzelfsprekend waren) - met het bestaan van verhulde of verborgen betekenissen, een extra argument voor de juistheid van deze benadering hebben gevormd. [81] Daarbij lijken ook nogal eens de middelen die voor deze ontcijfering werden gebruikt, met name als dat emblemen gold, te zijn gelijk gesteld met de bronnen van de schilder; dit heeft bovendien dikwijls tot te specifieke duidingen aanleiding gegeven. [82] Daarnaast werden door een dergelijk gebruik van emblematische en literair-theoretische bronnen voor de interpretatie, nogal eens een intellectuele bagage en eruditie op de schilder, zijn schilderijen en zijn publiek geprojecteerd die dikwijls buitengewoon onwaarschijnlijk mogen worden genoemd. [83]

Het beperkende effect dat deze benadering voor de interpretatie kan hebben, wordt mede veroorzaakt door de scheiding tussen inhoud en vorm die daarbij

steeds optreedt en, daarmee samenhangend, een merkwaardig onderscheid tussen betekenis en betekenisloosheid. [84] Het zoeken naar ‘de’ betekenis, meestal in tamelijk geïsoleerde duidingen - zonder een themagroep als geheel, met de conventies daarbinnen en de afwijkingen daarvan, in beschouwing te nemen - heeft dit verder in de hand gewerkt. Door diezelfde scheiding tussen vorm en inhoud konden mijns inziens tevens met al te groot gemak laat-middeleeuwse en 16de-eeuwse denkbeelden als bijna vanzelfsprekend worden overdragen op 17de-eeuwse schilderijen, met veronachtzaming van de grote veranderingen in het uiterlijk van deze schilderijen en de context waarin zij functioneerden. [85] De ingrijpende ontwikkelingen in vorm en thematiek, in de wijze van produktie en verhandelen, in differentiëring van het kunst kopende publiek dat zijn huizen dikwijls op ongekende schaal met schilderijen vulde, worden dan teveel gerelativeerd. Deze moeten grote gevolgen hebben gehad voor de wijze waarop de 17de-eeuwse toeschouwer/koper schilderijen benaderde.

Dat men zich overigens in de tijd zelf - en niet pas bij terugblik - bewust was dat er iets bijzonders aan de hand was met de ‘eigen’ schilderkunst, geproduceerd door de ‘Verciersels van ons Vaderlandt’, [86] blijkt reeds als Huygens omstreeks 1629 schrijft dat thans zijn Nederlandse landgenoten het verder dan wie ook hebben gebracht in de vaardigheid van het weergeven van allerlei vormen en houdingen van mensen en dieren en van de gedaante van bomen, rivieren, bergen en dergelijke zaken die men in een landschap ziet. [87] In 1678 stelt Van Hoogstraten, in een pleidooi om regeerders van de republiek te manen meer kunst te kopen om als geschenken in het buitenland te geven, dat

> […] de Schilderkonst in onzen staet, als in een nieuw Grieken, in 't best van haer bloeijen is

en dat zij dus

> […] den Vaderlande eygen, als een onkostelijke mijne, parelvisserye, en edelsteente groeve, dagelijx veel rijke jueweelen van kabinetstukken kan uitleveren […]. [88]

Dat tevens de liefdevolle aandacht waarmee zulke schilderijen lijken te zijn vervaardigd en waarmee het zichtbare is weergegeven niet slechts een moderne projectie is, kan wellicht, behalve uit de schilderijen zelf, ook blijken uit woorden van Van Hoogstraten, die als eerste vereiste voor de schilder noemt:

> Dat hy niet alleen schijne de konst te beminnen, maer dat hy in der daet, in de aerdicheden der bevallijke natuur uit te beelden, verlieft is. [89]

Vele vragen over het waarom van de grote rijkdom, maar tegelijkertijd strikte selectiviteit van die liefdevol weergegeven ‘aerdicheden der bevallijke natuur’, over de associaties die daardoor werden opgeroepen en over de samenhang tussen stijl, onderwerpkeuze en publiek, zijn nog lang niet bevredigend beantwoord. De iconologische benadering heeft zeer vruchtbare richtingen gewezen, maar zij mag niet beperkend gaan werken.

Eindnoten:

1 Zie voor een overzicht tot 1984: J. Müller Hofstede. '"Wort und Bild": Fragen zu Signifikanz und Realität in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.' In: (red.) H. Vekeman en J. Müller Hofstede. *Wort und Bild in der Niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Erftstadt 1984, pp. IX-XXII. Voor een overzicht van de laatste jaren tot 1987: E. Haverkamp-Begemann. 'The State of Research in Northern Baroque Art.' *The Art Bulletin* 79 (1987), pp. 510-519. Als belangrijkste publikaties met betrekking tot deze discussie kunen nog worden toegevoegd: 'Tradition and innovation. A selection of papers read at the first international research conference of the Historians of Netherlandish Art in Pittsburgh, 9-12 October 1985.' *Simiolus* 16 (1986), pp. 91-190, en: (red.) H. Bock en Th. W. Gaehtgens. *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. Symposium Berlin 1984. Berlijn 1987 (*Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*. Sonderband 4). Zie ook de korte samenvating van de lezingen op het symposium in Londen naar aanleiding van dezelfde tentoonstelling over genreschilderkunst (Philadephia/Londen/Berlijn 1984) in: *Art History* 8 (1985), pp. 236-239. In de bovengenoemde literatuur komt vooral de genre- en historieschilderkunt aan de orde; op het gebied van de landschapsschilderkunst zijn verschillen in opvattingen eveneens duidelijk naar voren gekomen. Zie in het bijzonder de inleidingen in: (red.) P. Sutton. *Masters* of *17th-century Dutch landscape painting*. Cat. tent. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987; Zie hierover tevens de uitstekende bespreking van C. Brown in: *Simiolus* 18 (1988), pp. 76-81.
Een opmerkelijk inzicht in de verschillende standpunten, waaruit blijkt dat zelfs van een polarisatie kan worden gesproken, valt voorts te verkrijgen uit de vele kritieken op het boek van Svetlana Alpers. *The art of describing. Dutch art in the seventeenth century*. Chicago 1983. Bijvoorbeeld: E.H. Gombrich, in: *The New York Review of Books* 30 nr. 17 (nov. 1983), pp. 13-17; I. Gaskell, in: *The Oxford Art Journal* 7 (1984), pp. 57-60; J. Glynne, in: *Art History* 7 (1984), pp. 247-252; A. Harrison, in: *Art International* (Jan.-mrt. 1984), pp. 1-4; E. de Jongh, in: *Simiolus* 14 (1984), pp. 51-59; S. Schama, in: *New Republican* (mei 1984), pp. 25-31; J. Stumpel, in: *Vrij Nederland* Boekenbijlage 25-2-1984, pp. 34-37; K.H. Veltman, in: *Kunstchronik* 37 (1984), pp. 262-267; J. Bruyn, in: *Oud Holland* 99 (1985), pp. 155-160; A. Grafton en Th. DaCosta Kauffmann, in: *Journal of Interdisciplinary History* 16 (1985), pp. 255-265; J. Bialostocki, in: *The Art Bulletin* 67 (1985), 520-526; tenslotte zij de inleiding van W. Kemp genoemd in de duitse vertaling *Kunst als Beschreibung*. Keulen 1986, pp. 7-20. Het meest evenwichtig en doordacht zijn mijns inziens de, overigens zeer verschillende, commentaren van A. Grafton en Th. Da Costa Kauffman, I. Gaskell, en J. Bialostocki.

2 J. Bialostocki 1985 (op. cit. noot 1), p. 525. Zie ook J. Bialostocki. 'Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische Weltschau. Zu den Deutungsproblemen der holländischen Malerei des 17. Jhdt.' *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47 (1984), p. 429.

3 Zie S. Alpers 1983 (op. cit. noot 1), pp. 229-234: Appendix: 'On the Emblematic Interpretation of Dutch Art', en de felle kritiek van E. de Jongh op het gebruik van deze terminologie die suggereert dat deze manier van interpreteren geheel is gebaseerd op het gebruik van emblemen: *Simiolus* 14 (1984), p. 58. Zie ook J.B. Bedaux. 'Fruit and fertility: fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth centuries.' *Simiolus* 17 (1987), p. 151-154 (zie i.h.b. zijn noot 2, waar een goede - corrigerende - uiteenzetting wordt gegeven over het methodisch gebruik en misbruik van emblemen). Niet ontkend kan echter worden dat de term inzoverre passend is, dat vele principes die voor de functie en betekenis van emblemen gelden, werden gehanteerd als geldend voor de schilderkunst.

4 Deze omschrijving werd ontleend aan: H.-J. Raupp. 'Ansätze zur einer Theorie der Genremalerie in den Niederlanden im 17. Jahrhundert.' *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), p. 401; eveneens aangehaald door J.B. Bedaux (op. cit. noot 3), p. 151.

5 J. Bruyn. 'Toward a Scriptural reading of seventeenth-century Dutch landscape painting.' In: cat. tent. Amsterdam/Boston/Philadelphia 1987 (op. cit. noot 1), p. 84.

6 Met het recente overzichtswerk wordt uiteraard B. Haaks monumentale *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*. Amsterdam 1984, bedoeld, dat, wat betreft betekenisduiding, geheel van de iconologische benadering van met name De Jongh uitgaat (zie i.h.b. het hfdst. 'Realisme en symboliek'). Al eerder was dit het geval, zij het met verschillende nadrukken, bij de veel beknoptere overzichtwerken van R.H. Fuchs en M.M. Kahr. Wat betreft educatieve begeleidingsbladen zijn enkele van het Rijksmuseum illustratief te noemen, maar in dit opzicht zeker niet uitzonderlijk. Wat betreft kranteartikelen zijn bijvoorbeeld stukken als die van P. Milder en R. van Gelder, die vanuit deze optiek de grote 'genre'-tentoonstelling in

Philadelphia/Londen/Berlijn 1984 bekritiseerden, karakteristiek (resp.: 'De kunsthistorische misvattingen over de Gouden Eeuw.' *De Volkskrant* 22-6-1984, p. 15 en 'Hoe amusant was Nederland.' *NCR/Handelsblad* 29-6-1984. 'CS', p. 6).

7 J. Bruyn. *Geschiedschrijving als parabel*. Rede […] 349ste dies natalis van de universiteit van Amsterdam. 8-4-1981, p. 5: '[…] de meer of minder bloemrijke, op "Einfühlung" berustende commentaren waarop gidsen hun toeristen, ouders hun kinderen en allerhande scribenten hun lezers en lezeressen tot op de huidige dag vergasten.' Juist die 'Einfühlung' lijkt, althans als het om Hollandse genrestukken gaat, de laatste jaren verdwenen te zijn.

8 Het succes valt wellicht mede te verklaren uit het feit dat De Jongh deze benadering ook van het begin af aan op aantrekkelijke wijze naar voren bracht in een vorm die bestemd was voor een breder publiek: *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*. z. pl. 1967 (uitgave Openbaar Kunstbezit); 'Realisme en schijnrealisme in de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw.' In: *Rembrandt en zijn tijd*. Cat. tent. Brussel 1971 en *Tot lering en vermaak*. Cat. tent. Rijksmuseum Amsterdam 1976. Volgens een educatief medewerker van een Nederlands musuem zou uit een enquete blijken dat het publiek op het ogenblik het liefst wil worden ingelicht over symboliek en 'verborgen betekenissen'. Typerend is dat bij de recente landschapstentoonstelling in het Rijksmuseum (1988) het diaprogramma was gebaseerd op het artikel van J. Bruyn in de catalogus (op. cit. noot 5), de meest theoretisch-speculatieve en, gezien het karakter van de tentoonstelling, de minst passende, maar wel makkelijkst te verwoorden benadering, waarin nu ook voor landschappen de moralisaties en verborgen symboliek werden uitgelegd.
Opmerkelijk is dat De Jongh in zijn kritiek op Alpers (op. cit. noot 1, p. 59) de angst uitsprak dat haar denkbeelden een zeer grote aantrekkingskract zouden hebben (waar hij m.i., gezien de ongrijpbaarheid van het merendeel van haar ideeën, statements en redeneringen, niet voor hoeft te vrezen), omdat het een 'unified field theory' zou geven waarin diverse fenomenen als expressie van één en dezelfde mentaliteit worden gezien, iets waaraan men een diepgewortelde behoefte lijkt te hebben. De Jonghs benadering - evenzeer met 'Hegeliaanse' wortels (zie wat dit betreft over de Panofskiaanse iconolgie: E.H. Gombrich. *In search of cultural history*. Oxford 1969) - met generaliseringen als de 'neiging tot moraliseren' die 'allesoverheersend is' en 'de grote voorkeur voor vermomming, versluiering, voor allegorisering en dubbelzinnigheid' (De Jongh 1971, op. cit. noot 8, p. 144) lijkt dat in feite juist tot gevolg te hebben gehad.

9 Zie voor de meest heftige kritiek de 'Introduction' en het 'Appendix' van het boek van Alpers (op. cit. noot 1); enkele punten hiervan werden eerder geformuleerd in o.a.: S. Alpers. 'Taking pictures seriously: a reply to Hessel Miedema.' *Simiolus* 10 (1978/9), pp. 46-50. Zeer uitgesproken is ook het voorwoord van W. Kemp bij de Duitse editie van Alpers' boek (op. cit. noot 1). In de in noot 1 genoemde publikaties zijn talloze vormen van gematigde tot nuancerende kritiek te vinden.

10 Ph. Angel. *Lof der schilder-konst*. Leiden 1642. Zoals de drukker vermeldt, is het 'een Schets ende voorwerpsel […] van het aenstaende werck dat by onsen Autheur berust'; meer dan deze 'schets' werd helaas nooit gepubliceerd.

11 Van Philips Angel (ca. 1618-na 1683) zijn nauwelijks werken bekend, op een enkele geëtste tronie in de trant van Rembrandt na (zie: L.J. Bol. 'Philips Angel van Middelburg en Phlilips Angel van Leiden.' *Oud Holland* 64 (1949), pp. 3-19). Angel hield zijn lezing op een moment dat de Leidse schilders druk doende waren - en Angel was direct daarbij betrokken - om vergunning tot de oprichting van een gilde te krijgen, als middel om Leidse schilders economisch te beschermen en waarschijnlijk tevens om zichzelf als groep met een belangrijke sociaal-economische status in de Leidse samenleving erkend te zien (zie hierover: E.J. Sluijter, 'Schilders van "cleyne, subtile ende curieuse dingen". Leidse fijnschilders in contemporaine bronnen.' In: (red.) E.J. Sluijter e.a. *Leidse fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge, 1630-1760.* Cat. tent. De Lakenhal Leiden 1988, pp. 29-31). Angels nadruk op de status en waardigheid van het schildersvak lijkt met deze pogingen samen te hangen. De lezing verscheen waarschijnlijk praktisch tegelijkertijd in druk met de toezegging van het stadsbestuur enige maatregelen te treffen voor economische bescherming van de Leidse schilders. In de lijst die in 1644 werd aangelegd (het betrof nog geen officieel gilde) figureert Angel als 'hooftman'. Aangenomen mag worden dat de schilders die deze lijst ondertekenden ongeveer Angels publiek op St. Lucasdag zullen hebben gevormd (zie voor enkele namen van deze schilders hieronder); de volledige lijst van schilders en kunsthandelaren werd gepubliceerd in: D.O. Obreen e.a. *Archief voor de Nederlandsche Kunstgeschiedenis*. Dl. V. Rotterdam 1882/83, pp. 177-178.

12 J.A. Emmens, die voor het eerst een overzicht van de kunsttheorie in Nederland schetste in: *Rembrandt en de regels van de kunst*. Utrecht 1968, haalde Angel slechts vrij summier aan en lijkt hem dan voornamelijk over één kam te scheren met Van Mander. Zie hierover de kritiek van H. Miedema, in: *Oud Holland* 84 (1969), pp. 249-256 en H. Miedema. 'Philips Angels Lof der schilder-konst.' *Proef* december 1973, pp. 27-33, i.h.b. p. 27. In het laatstgenoemde artikel gaf Miedema een beknopte analyse van Angels boekje, waarin hij het vooral afzette tegen Van Manders *Grondt*; hij heeft deze helaas niet verder uitgewerkt. Hoewel Angels traktaatje sindsdien wel steeds wordt vermeld, kreeg het toch niet de plaats toebedeeld die het verdient, waarschijnlijk juist omdat het in de lijn Van Mander, Hoogstraten, Lairesse, waarin de ontwikkeling van de 'academische' kunsttheorie te traceren is, uit de toon valt. Dit geldt bijvoorbeeld ook voor het hoofdstuk 'Theorie van de kunst' in Haaks boek (op. cit. noot 6, pp. 60-70; geschreven door B. Brenninkmeyer-De Rooij). P. Chapman schreef met enige uitvoerigheid over Angels traktaat, naar aanleiding van de titelprent: 'A *Hollandse Pictura*: Observations on the title page of Philips Angel's *Lof der Schilder-Konst.' Simiolus* 16 (1986), pp. 233-248.

13 J. Cats. *Proef-steen van den trou-ringh*. Dordrecht 1637, III, pp. 662-741 (ed. *Alle de werken*. Amsterdam 1712. Dl. II, pp. 189-208). Zie over het verhaal (gedeeltelijk op Aelianus gebaseerd): S.F. Witstein. 'Portret van een dichter bij Cats.' In: (red.) T. Harmsen e.a. *Een Wett-steen vande Ieught*. Verzamelde artikelen van Prof. dr. S.F. Witstein. Groningen 1980, pp. 61-62.

14 Witstein (op. cit. noot 13), p. 65.

15 Idem, pp. 65-67.

16 Idem, pp. 70-72.

17 Het pleidooi van schilder: Cats ed. 1712 (op. cit. noot 13), II, p. 196; door Angel (op. cit. noot 10) volledig geciteerd op pp. 27-30; de aanhalingen in mijn tekst komen steeds uit het citaat bij Angel.

18 Angel (op. cit. noot 10), p. 27-28.

19 Idem, p. 28-29.

20 Idem, p. 30.

21 Idem, p. 29-30.

22 Zie over de relatie tussen 'een' en 'gewin': Emmens (op. cit. noot 12, ed. 1979), pp., 170, 174 en 178. Van Mander plaatste, in afwijking van de Italiaanse theoretici voor wie in navolging van de dichtkunst de eer veel hoger stond, 'eere en ghewin' op één lijn en stelde ook reeds dat men beter de 'Dicht-const Retorica' kon ontvluchten omdat deze i.t.t. de schilderkunst geen 'meel in de Keucken' brengt. Voor Junius was gewin als doel natuurlijk slechts verachtelijk, maar Van Hoogstraten stelde het (nu tezamen met de liefde voor de kunst), net als Van Mander op één lijn met eer. Opmerkelijk is dat Huygens in zijn autobiografie schrijft (na zich te hebben afgevraagd of de schilderkunst nog steeds zo geëerd is als Plinius beschrijft, daaraan toevoegend dat daarvoor gunst van aanzienlijken of het beoefend worden door aanzienlijke lieden voldoende is): 'Altijd heeft ze onmetelijk voordeel opgeleverd (als men tenminste onder dat woord het profijt van stoffelijke winst verstaat)'. *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven.* Vert. A.H. Kan. Rotterdam 1971, p. 65. Zie over het financiële voordeel ook hieronder noot 27.

23 Opmerkelijk is dat de enige regels van Cats die nog iets van een zekere didactisch nut kunnen suggereren (de eerste zinnen die de schilder uitspreekt), tevens de enige regels zijn die Angel niet citeert: 'Wel aen, ick laet het volk haer eygen vuyl ontdecken, / En leggen voor het oog haer onbekende vlecken'. De schilder kan dus het menselijk feilen de toeschouwer voor ogen stellen.

24 Zie Miedema 1973 (op. cit. noot 12), pp. 28-33. Franciscus Junius. *De Schilder-konst der oude*. Middelburg 1641 (het verscheen dus in hetzelfde jaar in een Nederlandse vertaling; de eerste editie in het Latijn is van 1637). Zie voor de ontleningen aan De Brune verder hieronder. Het geleerde werk van de filoloog Junius, waarin volgens een op de retorica gebaseerde indeling teksten uit de oudheid bij elkaar zijn gezet, was later in de eeuw van invloed op kunsttheoretische geschriften, maar kan ons niets wijzer maken over denkbeelden die Hollandse schilders in deze tijd koesterden. Zie Emmens (op. cit. noot 12, ed. 1979), pp. 67 e.v.; zie over Junius verder: A Ellenius. *De arte pingendi; Latin art literature in seventeenth-century Sweden and its international background*. Uppsala-Stockholm 1960, pp. 33-54.).

25 Zie Miedema 1973 (op. cit. (noot 12), p. 28.

26 Angel (op. cit. noot 10), p. 12-13. Angel ontleende dit van Plinius afkomstige verhaal waarschijnlijk aan Van Manders *Het leven der oude antijcke doorluchtige schilders*. In: *Het Schilder-Boeck*. Haarlem 1603/4, fol. 68r; vermoedelijk was dit een algemeen bekende

schilders-anecdote die Hollandse schilders zal hebben aangesproken (zie ook hieronder, noot 70). Angel selecteerde enkele voorbeelden van schilders uit de oudheid uit Van Mander, maar plaatst ze zelf in deze volgorde, en zegt na het Zeuxis-Parrhasius verhaal: 'Dus is onse Konst van trap tot trap op gheklommen […].'

27 Angel (op. cit. noot 10), p. 23. Het betreft de gezant van Christina van Zweden, Spiering Silvercroon; zie hierover verder Sluijter 1988 (op. cit. noot 11), pp. 26 en 36. Zie over de geobsedeerdheid met prijzen die in de 17de eeuw valt waar te nemen in verband met het werk van Dou en Van Mieris: op. cit. pp. 26-28.

28 Angel (op. cit. noot 10), pp. 24-26. Deze verhandeling, gebaseerde op een passage uit De Brune's voorrede bij Junius, vormt een echo van het eindeloze, vooral in Italië gevoerde 'paragone'-debat. Zie hierover P. Hecht. 'The *paragone* debate: ten illustrations and a comment'. *Simiolus* 14 (1984), pp. 125-136. Angel draait, in navolging van De Brune, het traditionele verwijt dat schilderkunst slechts 'schijn, sonder sijn' is (zoals Angel het zo mooi noemt), juist om tot een positief argument, omdat het tastbare, driedimensionale karakter van de beeldhouwkunst niet een verdienste van de natuur nabootsende kunst is, maar een verschijnsel van de natuur zelf (vergelijk ook de brief van Galileo, bij Hecht op. cit. p. 133, met een verwante argumentatie). Daarna volgt Angels voornaamste argument: het opsommen van alles wat de beeldhouwkunst niet uit kan beelden. De meest opmerkelijke toevoeging die hij hier ten opzichte van De Brune geeft, zijn de verschillende metalen (goud, zilver, koper, tin, lood), hetgeen de in deze tijd opkomende nadruk op een perfecte stofuitdrukking, waar Angel ook later nog op terugkomt, reflecteert.

29 Zie Miedema 1973 (op. cit. noot 12), pp. 29-30. Het is jammer dat Miedema hierover zo beknopt is; hij noemt voornamelijk de traditionele herkomst van bepaalde 'partes' in Angels indeling, zonder dat erg duidelijk wordt dat Angels invulling daar, althans naar mijn mening, wel zeer weinig mee te maken heeft. Angels vereisten zijn achtereenvolgens 1. een 'ghesont Oordeel'; 2. een 'seeckere en ghewisse Teyckenhandt'; 3. een 'vloeynde Gheest om eyghentlick te Ordineeren'; 4. het 'geestighe Bedencken der aenghename Rijckelijckheyt'; 5. het 'wel schicken der Daghen en Schaduwen'; 6. een 'goede waerneminghe der eyghen natuerlicke dinghen'; 7. een 'welgheoeffent verstant in de Perspectijven'; 8. 'ervaren in kennisse der Hystorien'; 9. 'begrijp der Matimatische dingen'; voorts is de goede schilder iemand die: 10. 'de Anatomy grondich verstaet'; 11. 'de Natuyr meer soeckt na te bootsen dan andere Meesters handelinge'; 12. 'de Verwe vleysich onder een weet te smeuren'; 13. 'onderscheyt van alle Wolle-Laeckenen, Linde, en Zijde Stoffe weet uyt te drucken'; 14. 'een wacker, doch soet verliesent Penceel heeft'. Over de kennis van perspectief is Angel uiterst summier en op de 'Matimatische dingen' gaat hij helemaal niet in.

30 Angel (op. cit. noot 10), pp. 35-38.

31 Idem, pp. 38-39.

32 Idem, pp. 44-51.

33 Idem, pp. 39-41.

34 Idem, pp. 41-43.

35 Idem, pp. 52-53.

36 Idem, p. 55.

37 Idem, p. 53-54.

38 Idem, pp. 55-56. Zie over het reeds oude onderscheid tussen het 'nette' en 'losse' schilderen, waarin Angel de voorkeur omdraait ten gunste van het 'nette': J.A. Emmens, in: *Album Disciplinorum Prof. dr. J.G. van Gelder*. Utrecht 1963, pp. 125-126 en B.P.J. Broos in: *Simiolus* 10 (1978-1979), pp. 122-123. Zie hierover in verband met de Leidse fijnschilders: Sluijter 1988 (op. cit. noot 11), pp. 15-19. Voor Vasari toonde de schilder in de losse manier van schilderen zijn verbeelding en virtuositeit; ook voor Van Mander was de losse manier moeilijker en daarom slechts voor de beste schilders weggelegd.

39 Idem, pp. 57-58.

40 Idem, resp. p. 39 en 55.

41 Idem, p. 40.

42 Idem, resp. pp. 43 en pp. 54/55.

43 Idem, p. *2.

44 Dit werd reeds door Miedema 1973 (op. cit. noot 12), p. 31, geconstateerd: '[…] een opmerkelijke veronachtzaming van hiërarchie van voorstellingen'.

45 Juist omdat de vocabulaire waarin tot dan toe over schilderkunst werd gesproken voornamelijk op de narratieve (historie)schilderkunst van toepassing was, is het des te opmerkelijker dat

Angel, als hij voorbeelden zoekt, zonder problemen verschillende niet-narratieve voorstellingen aanhaalt wanneer hij zaken duidelijk wil maken die niet uitsluitend op historieschilderkunst van toepassing hoeven te zijn. Opmerkelijk is hoe Raupp in zijn geforceerde, vanuit latere kunstliteratuur geconstrueerde literair-theoretische 'Gattunghierarchie' die volgens hem in de 17de eeuw voor de schilderkunst gegolden zou hebben, Angel nauwelijks aanhaalt. Wanneer hij kort aan Angel refereert, geeft hij diens standpunt onjuist weer om hem in te kunnen passen (Raupp 1983, op. cit. noot 4, p. 411). Afgezien van het feit dat hij doet voorkomen of Angel voornamelijk over problemen van historieschilderkunst, decorum en 'Affektenschilderung' spreekt, is het evenmin correct te stellen dat het significant is dat hij 'realistische Naturwiedergabe' speciaal met genrestukken (de 'corteguarden') verbindt. Zoals gezegd haalt Angel dan juist ook de historieschilderkunst en alle andere genoemde specialismen aan. Significant is daarentegen dat Angel überhaupt die verschillende specialismen in één adem noemt en zijn nadruk op natuurnabootsing voor alle laat gelden.

46 De vanzelfsprekendheid waarmee de laatste tijd wordt aangenomen dat ook in deze periode de historieschilderkunst algemeen als het hoogste doel van de schilderkunst werd beschouwd, wordt hiermee enigszins op losse schroeven gezet (zelfs Van Hoogstraten is hier enige decennia later nog tamelijk ambivalent over). Overigens wik ik hiermee niet zeggen dat het voor een aantal Nederlandse schilders die zich intensief op de historieschilderkunt toelegden en die dikwijls in directe dialoog met de Italiaanse kunst stonden niet wél zal hebben gegolden; ook in deze tijd zijn er zeker 'academische' aspiraties aanwijsbaar (zie over het laatste: H. Miedema. 'Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw.' *Oud Holland* 101 (1987), pp. 13-21). Sinds de tentoonstelling *God en de Goden* - waarin terecht vele aspecten van de Nederlandse historieschilderkunst aan de vergetelheid werden ontrukt - bestaat soms de neiging het aandeel van de historieschilderkunst in de Nederlandse kunstproductie te overdrijven (bijv. Bialostocki 1984, op. cit. noot 2, p. 432). Het blijft een feit dat de belangstelling in deze periode daarvoor nogal gering was. In Leiden waren bijvoorbeeld rond het midden van de eeuw nauwelijks historieschilders werkzaam, en zelfs in zeer rijke Leidse verzamelingen in deze periode is het percentage historiestukken zeer klein (en dan blijkt het vaak zelfs 16de-eeuwse stukken te betreffen). Het is ook zeker niet juist te stellen, zoals tegenwoordig nogal eens gebeurt, dat historiestukken over het algemeen het duurst waren. Tot de kostbaarste schilderijen van de 17de-eeuw behoorden immers de werken van schilders als Dou en Van Mieris met dienstmeisjes, modieuze jonge vrouwen, drinkers etc.

47 Opmerkelijk is dat in hetzelfde jaar dat Angel zijn rede hield - en dat de Leidse schilders zich voor de stichting van een gilde inzetten (zie hierover, boven noot 11) - Jan Orlers de tweede druk van zijn *Beschrijvinge der Stadt Leyden* deed verschijnen, waarin hij enige bladzijden over Leidse schilders toevoegde en bewust een respectabele Leidse schilders-traditie lijkt te willen creëren. Zie ook Sluijter 1988 (op. cit. noot 11), pp. 15 en 31.

48 Waarschijnlijk zullen bijvoorbeeld Gerrit Dou en zijn even succesvolle leerling Frans van Mieris - schilders die in de 17de eeuw nationaal en internationaal uitzonderlijke roem vergaarden en op wie Angels denkbeelden bij uitstek van toepassing lijken - zichzelf zonder gêne als ambachtslieden (maar dan van zeer hoog niveau) hebben beschouwd; beide kwamen ook uit een milieu waarin het ambacht reeds op hoog sociaal-economische niveau beoefend werd (zie hierover Sluijter 1988, op. cit. noot 11, pp. 28-29). Zie over de relatie ambacht, gilde en 'academische' ambities: H. Miedema 1987 (op. cit. noot 46), pp. 1-29.

49 Ik meen dus dat niet blijkt dat Angel 'een volledige, traditioneel bepaalde waardering voor de literaire, inhoudelijke aspekten van de inventie' had, zoals Miedema 1973 (op. cit. noot 12, p. 31) schreef.

50 Chapman (op. cit. noot 12, p. 246). Haar mening dat dit het doel van Angels boek was is m.i. ongegrond, evenals de gedachte dat 'in keeping with humanist art theory he ranks history painting highest' (p. 235); evenmin is het juist dat 'Angel glorifies the art of painting as an intellectual activity' en dat 'Angel draws heavily on classical authors and Italian art theory, filtered through van Mander, and, to a lesser extent, Junius'. Juist het feit dat Angel weinig belangstelling en begrip voor dit alles toont, is typerend. Chapman ziet Angel ten onrechte als een erudiet die Van Mander enigszins populariseerde. Ook de titelprent, waarover Chapmans artikel handelt, is minder erudiet (zij het wel spitsvondig) dan zij veronderstelde. Een reeds in Leiden (het 'Athena Batavae') bestaand type titelprent van Athena/Minerva op een piedestal in een omheinde tuin (zie bijv. Heinsius' uitgave van Iohannis Secundus. *Hagensis Batavi*

Itineraria. Leiden 1618), werd gecombineerd met de door Chapman genoemde Minerva als Pictura op de titelpagina van Marolois (zie Chapman, afb. 2).

51 Angel neemt een lijst op van namen van schrijvers (grotendeels uit de oudheid), die over schilderkunst schreven, om de waardigheid van die kunst te tonen. Hiervoor plukte hij - behalve uit Van Mander - wat namen uit Junius (zie Miedema 1973, op. cit. noot 12, p. 28). Opmerkelijker dan de namen die er in voorkomen zijn eigenlijk degenen die ontbreken: naast Junius zelf, zoekt men tevergeefs naar belangrijke Italianen als Alberti en Vasari (alleen Leonardo wordt genoemd), laat staan dat hij weet heeft van recentere Italiaanse schrijver als Lomazzo of Armenini. Wel komt overigens Jan Orlers (zie noot 47) in het lijstje voor!

52 Ook Huygens bijvoorbeeld spreekt daar niet over in zijn uitvoerige uiteenzetting, waarin hij zijn bewondering voor vele aspecten van de Nederlandse schilderkunst niet onder stoelen of banken steekt (op. cit. noot 22, pp. 64-87). Evenmin wordt hierover in De Brune's voorrede bij Junius gerept (op. cit. noot 24), waar met diverse argumenten de waardigheid van de schilderkunst wordt benadrukt. Hetzelfde kan o.a. gezegd worden over de lofdichten op de schilderkunst, verzameld in: Thomas Asselijn. *Broederschap der schilderkunst*. Amsterdam 1654.

53 Camphuyzen (op. cit. noot 75), p. 218/219. Zie daarover verder hieronder.

54 Het duidelijks is dit het geval in recente publicaties van Bruyn: Bruyn 1981 (op. cit. noot 7), voorts *Een gouden eeuw als erfstuk.* afscheidscollege 26-9-1985. Amsterdam 1986; 'Mittelalterliche "doctrina exemplaris" und Allegorie als Komponente des sog. Genrebildes.' In: symposiumbundel Berlijn 1987 (op. cit. noot 1), pp. 33-59 en Bruyn 1987 (op. cit. noot 5). Karakteristiek is bijvoorbeeld de zinsnede die ik in het begin van dit artikel citeerde (noot 5).

55 Zie bijvoorbeeld: E. de Jongh 1967 (op. cit. noot 8), pp. 5-22; de Jongh 1971 (op. cit. noot 8), pp. 144-146; De Jongh 1976, (op. cit. noot 8), pp. 20, 25, 27-28; Bruyn 1985/1986 (op. cit. noot 54), p. 11; Bruyn 1984/1987 (op. cit. noot. 54), pp. 39-42; Raupp 1983 (op. cit. noot 4), p. 411; Haak 1986 (op. cit. noot 6), pp. 73-74.

56 Het meest uitgesproken in de gelijkstelling van principes van embleemliteratuur en schilderkunst is wel Bruyn, bijv.: 'Wat Cats hier definieert is het embleem of zinnebeeld […] maar de definitie gaat zonder meer op voor het schijnbaar realistisch bedoelde beeld dat de schilderkunst biedt en datgene wat wij geleerd hebben erachter te zoeken.' (Bruyn 1985/1986, op. cit. noot 54, p. 11). Verschillen in vorm, context, functies en tradities worden buiten beschouwing gelaten. Tevens worden natuurlijk graag prenten met moraliserende onderschriften aangehaald (overigens komen prenten met onderschriften na 1620 vrijwel niet meer voor) en met 'de' betekenis van het beeld gelijkgesteld (en zelfs als een 'garantie' daarvoor gezien; zie Bruyn 1984/1987, op. cit. noot 54, p. 35). Over het feit bijv. dat men ook met prenten met onderschriften zeer voorzichtig moet zijn omdat deze immers ook een andere functie hebben dan schilderijen, en onderschriften bovendien weinig over de betekenis van een voorstelling hoeven te zeggen (waarin de inventiviteit van de literator, die teruggrijpt op zijn eigen tradities, wordt geplaatst naast de 'welsprekendheid' van het beeld), zal ik hier niet verder ingaan. Zie daarover o.a. het fraaie artikel van E. McGrath, in: *Wort und Bild* (op. cit. noot 1), pp. 73-90. In gedichten op schilderijen wordt slechts uiterst zelden een moralisatie verwoord; zie hierover K. Porteman. 'Geschreven met de linkerhand? Letteren tegenover schilderkunst in de Gouden Eeuw.' In: (red.) M. Spies. *Historische letterkunde*. Groningen 1984, pp. 107.
Overigens wil ik hiermee geenszins suggereren dat emblematische literatuur en prenten met onderschriften geen buitengewoon belangrijke hulpmiddelen bij het interpreteren kunnen zijn (zie ook noot 82).

57 S. van Hoogstraten. *Inleiding tot de hooge schoole der schilderkunst*. Rotterdam 1678, p. 89-90. Zie o.a. De Jongh 1967 (op. cit. noot 8), p. 22; De Jongh 1971 (op. cit. noot 8), p. 146; De Jongh 1976 (op. cit. noot 8), p. 20; Haak 1986 (op. cit. noot 6), p. 75.

58 Het is hetzelfde wat Lairesse uitvoeriger beschrijft, als hij zegt dat het voor de duidelijkheid nodig kan zijn zinnebeelden in te voegen die bijvoorbeeld geveinsdheid, valsheid of bedrog uitbeelden in de vorm van 'beelden, beesjes, of Hiroglifize figuren', '[…] om alle duisterheid en twijffelachtigheden weg te ruimen.' (G. de Lairesse. *Groot Schilderboek*. Amsterdam 1707 (ed. 1712), I. p. 70). Het hoofdstuk waarin Van Hoogstraten dit schrijft 'Van de byvoegsels door Zinnebeelden en Poëtische uitvindingen' handelt geheel over historiële voorstellingen. Aan het begin van dit hoofdstuk zegt hij dat het te prijzen is als zulke schilderijen 'met den eerlijken naem van d'een of d'ander leersame beduidenis bekleet zijn' (op. cit. noot 57, p. 88), hoewel hij 'Schilders van hennetasters en gortentelder' (doelt hij op bijvoorbeeld de poeliers- en kruidenierswinkels van Dou en navolgers?) niet verwerpt. Dat impliceert dus dat het soort

hoogstaande, leerzame betekenissen die men bij ‘Poëtische en Historysche vertellingen’ kan verbeelden, volgens hem niet op genrestukken van toepassing zijn.

59 Zie De Jongh 1976 (op. cit. noot 8), p. 14 (motto): ‘Waerom wert Sinne-cunst, sou yder mogen vragen,/ Iuyst boven ander cunst soo hooghe voor-gedragen? / Ick seg om dat den geest daer sonderling in speelt; / Men vindt geen dergelijck, soo sin-rijck mee gedeelt.’ (Van der Venne, in: *Zeeusche Nachtegael*. Middelburg 1623, p. 63).

60 Zie ook Porteman 1984 (op. cit. noot 56), p. 108: ‘[…] een pleidooi voor het samengaan van de zusterkunsten in de zogenaamde “Sinne-cunst”.’ Het lijkt mij karakteristiek dat ook hier, zodra Van der Venne over de dichtkunst spreekt, termen als hoog verstand, geleerd, hooge en diepe gedachten en ook lering, te voorschijn komen.

61 Zie ook hierboven noot 23 (dezelfde gedachte bij Cats).

62 Opmerkelijker dan de woorden ‘De seer vermaecklicke en vernuft-barend edel Schilder-const’ waar Van Mander de voorrede van de *Grondt* meer opent, waarmee het ‘miscere utili dulci’ geïmpliceerd lijkt te worden, en die als argument werden aangehaald dat ‘het lerende en onderhoudende doel van de kunst’ bij herhaling werd onderstreept (De Jongh 1976, op. cit. noot. 8, p. 27), is dat Van Mander daar verder niet op deze gedachte ingaat. Dat Van Mander zijn levensbeschrijvingen heeft uitgegeven ‘tot nut en vermaeck der Schilders en Const-beminders’, hetgeen op dezelfde plaats door de Jongh als argument voor het bovenstaande werd genoemd, zegt al helemaal niets daarover. Het feit dat slechts zulke magere citaten konden worden opgevoerd, is al veelzeggend.

63 Zie hierover E.J. Sluijter. *De ‘heydensche fabulen’ in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670*. Leiden 1986, pp. 283-286.

64 H. Miedema. *Kunst, kunstenaar en kunstwerk bij Karel van Mander*. Alphen a/d Rijn 1981, pp. 214/215. Zie hierover Sluijter 1986 (op. cit. noot 63), p. 284, in het bijzonder 284n2.

65 Zie hierover Sluijter 1986 (op. cit. noot 63), pp. 313-321, waar tevens werd uiteengezet dat dit als een zelfstandig Metamorfosen-commentaar moet worden gezien, dat geheel in een specifieke, literaire traditie past.

66 De Jongh 1976 (op. cit. noot 8), p. 27 (zie hierboven noot 62).

67 Raupp 1983 (op. cit. noot 4), p. 416. Raupp spreekt hier over de kunstliteratuur, maar haalt daarbij weer het stokoude topos aan over de bittere pil en de zoete kern etc., uit werken die niets met kunstliteratuur te maken hebben. (zie over dit steeds herhaalde topos, maar dan in verband met Metamorfosencommentaren, ook Sluijter 1986, op. cit. noot 64, p. 314).

68 Zie bijvoorbeeld ook Van der Venne (op. cit. noot 59), pp. 59/60. Angel (op. cit. noot 10, p.25), stelt in navolging van De Brune dat alles vergankelijk is behalve God, maar ‘soo konnen de Schilderyen eenige honderde jaren duyren, het welcke ghenoech is’. Het motief van het vasthouden van vergankelijkheden en het overwinnen van de tijd komt zeer veel voor (zo spreekt - om een voorbeeld te noemen - De Bie in een lofdicht op Van Mieris bijvoorbeeld over diens kunst ‘Die soo natuer braveert, en trotst den grijsen tydt’; C. de Bie. *Het gulden cabinet vande edele vry schilder-const*. Antwerpen 1661, p. 404); vooral in beeldgedichten treft men het veelvuldig aan. Het genoemde motief vormt het hoofdthema van Jan Vos' ‘Strijdt tusschen de doodt en natuur, of Zeege der Schilderkunst’. (*Alle de gedichten*. Amsterdam 1726, I, pp. 193-207). Overigens mag men hopen op meer letterkundige studies zoals die van Porteman over enkele beeldgedichten (zie bijv. K. Porteman. ‘Vondels gedicht “Op een Italiaensche Schildery van Suzanne”.’ In: (red.) G. van Eemeren e.a. *'t Ondersoeck leert*. Studies … ter nagedachtenis van prof. dr. I. Rens. Amersfoort 1986, pp. 301-318); juist doordat deze duidelijker kunnen maken wat traditioneel en wat bijzonder is in zulke gedichten en in de benadering van de dichter - en wat dat te betekenen kan hebben, kunnen zij van groot belang zijn voor een beter begrip van de benadering van schilderijen uit die periode.

69 Over het schilderij als ‘bedrog’ van het oog zie o.a. hieronder Camphuyzen (noot 75) en Van Hoogstraten (noot 72). Jan de Brune de Jonge weidt alsvolgt daarover uit in *Alle volgeestige werken*. Harlingen 1665, pp. 317: ‘[…] doch haer bedroch is een genuchelik en onschadelik bedrogh; want aan dingen, die niet en zijn, zich zo te vergapen, als ofze waren, en daar zoo van geleit te worden, dat wy ons zelven, sonder schade, diets maken datze zijn; hoe kan dat tot de verlusting onzer gemoederen niet dienstigh wezen? Zeker, het vervroolikt yemand buite maat, wanneer hy door een valsche gelikenis der dingen wort bedrogen’. Zie ook de volgende noot.

70 Mooi is het gedicht van Dirck Traudenius op een werk van Dou, door hem ‘de Hollandsche Parrhasius’ genoemd, dat veel van de genoemde elementen in zich heeft: ‘Zag Zeuxis dit bancket, hy wierd al weer bedrogen:/ Hier leit geen verf, maer geest en leven op 't paneel.’ etc. (in zijn *Rijmbundel*, achter diens *Tyd-zifter*. Amsterdam 1662, p. 17); in een gedicht op Van Mieris

schrijft de gelegenheidsdichter W. van Heemskerck: ‘Let hoe Penceel en Verw met 't leven dingt om strijd. / Indien 't Parhasius, en Zeuxis mogten zien: Zij staakten 't wedspel, / en streên wie de Eerkrans hem zou biên’ (onderschrift onder de prent van Van Mieris' zelfportret, in prent gebracht door A. Blooteling; ook geciteerd door A. Houbraken. *De groote schouburgh der Nederlandtsche konstschilders en schilderessen*. Den Haag 1718-1721 (ed. 1753), III, p. 5). De geschilderde gordijnen ‘voor’ een aantal schilderijen van bijv. Leidse fijnschilders als Dou, Van Gaesbeeck, De Pape en Van Mieris, verwijzen ongetwijfeld naar deze anecdote (zie o.a. (red.) Sluijter e.a. 1988, op. cit. noot 11, afbn, 11 en 37 en cat. nrs. 9 en 19)

71 Van Hoogstraten 1678 (op. cit. noot 57), pp. 24-25.

72 Dit ontleende hij waarschijnlijk aan Van Mander (Voorrede bij *Het Leven der oude antijcke doorluchtige schilders*. In: *Het Schilder-Boeck*. Haarlem 1603-1604, fol. 61v), die het echter in een andere context aanhaalt.

73 Zie hierover, en over de mijns inziens daarmee samenhangende gefascineerdheid met de spiegel en het spiegelbeeld in de Hollandse kunst van deze periode: E. J. Sluijter, in: (red.) N.J. Brederoo e.a. *Oog in oog met de spiegel*. Amsterdam 1988 (te verschijnen najaar 1988).

74 Zie hierover uitvoerig: Sluijter 1986 (op. cit. noot 63), pp. 270-277. Weliswaar werden deze gedachten over het oog, wanneer zij met schilderijen in verband werden gebracht, voornamelijk toegepast op naaktuitbeelding omdat de kritiek zich steeds daarop richtte, maar het lijkt mij een houding die, in minder toegespitste vorm, ook voor veel andere soorten schilderijen kon gelden, zeker als het voorstellingen van amoureus amusement en weelde betreft - de thematiek die een groot deel van de genreschilderkunst beheerste. Van der Venne (op. cit. noot 59, p. 60), gebruikte de gedachten omtrent de krachten van het oog en het schilderij in deze zin bijv. in enkele strofen die op een beeltenis van de geliefde betrekking hebben, eindigend met de mooie regel: ‘De oog is noyt vervult, 't gewens is noyt versaet,/ Soo lang men met de cunst en min-sucht omme-gaet.’ Een dergelijke, uiteraard petrarkistisch gekleurde, gedachte, lijkt mij van belang voor het interpreteren van de talloze genrestukken waarin een jonge vrouw centraal staat, meestal in een amoureuze situatie die verleiding (dikwijls ook gericht op de toeschouwer) impliceert.

75 D. Camphuyzen. ‘Tegen 't Geestigdom der Schilderkunst’ (ca. 1620), een berijmde vertaling van ‘Idolelenchus’ van Johannes Evertsz. Geesteranus, in: *Stichtelycke Rymen*, Amsterdam 1623 (ed. 1647), p. 224. Ook in een eerder gedicht in deze bundel spreekt Camphuyzen over de ‘[…] verwende Konst, van malle Malery, / Het voedtsel van qua'e lust en fieltsche sotterny’ (op. cit. p. 4).

76 Idem, p. 223.

77 Zie ook L. Goedde. ‘Convention, realism, and the interpretation of Dutch and Flemish tempest painting.’ *Simiolus*. 16 (1986), p. 146, die vanuit bestudering van zeestukken tot een dergelijke formulering komt. Zijn werkwijze, die zich richt op een gedegen onderzoeken van de selectie van onderwerpen en motieven binnen een bepaalde themagroep en de conventies die daarin optreden als bepalend voor de betekenis die het uitgebeelde communiceert, lijkt mij een uiterst vruchtbare uitgangspunt om tot een evenwichtiger vorm van betekenisduiding te komen. Een verwante werkwijze werd door mij op het terrein van de mythologische thematiek nagestreefd (op. cit. noot 63), zie o.a. pp. 3 en 8.

78 Zoals reeds vaker werd opgemerkt is juist het feit van groot belang dat he hier voor het eerst een kunst betreft die op grote schaal via de kunsthandel werd verkocht, en moest ‘cateren’ voor een breed, grotendeels anoniem, publiek, waarbij de koper zelf de context creëerde vanuit zijn eigen achtergrond. Alleen al om die reden lijkt het niet erg zinvol naar ‘de’ betekenis te zoeken. Veeleer moet een heel scala van mogelijke associaties die met bepaalde thematiek en uitbeeldingswijze in verband kan worden gebracht in beschouwing worden genomen (zie ook: Sluijter 1986, op. cit. noot 63, p. 8 en 290-292).

79 Camphuyzen (op. cit. noot 75), p. 224. Ongetwijfeld stonden Camphuyzen in de eerste plaats bijbelse of mythologische voorstellingen met een erotische getinte strekking voor ogen, maar de manier waarop hij onderscheid maakt tussen de werking van het beeld en verbale toevoeging, lijkt mij daarom niet minder veelzeggend.

80 Zie hierover, in verband met de keuze en uitbeelding van mythologische onderwerpen in de Noordelijk Nederlanden: Sluijter 1986 (op. cit. noot 63), deel II, passim, in het bijzonder hoofdstuk 5. In dit opzicht bieden ook Schama's interpretaties veel stof tot overdenking: S. Schama, *Overvloed en onbehagen. De Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw*. Amsterdam 1988, in het bijzonder hoofdstukken 5 en 6. Opmerkelijk is dat Schama bij het interpreteren van schilderijen wel de traditioneel-iconologische methode als uitgangspunt neemt, maar dikwijls vanuit zijn eigen benadering tot sterk daarvan afwijkende interpretaties komt.

81 Zie voor verwante kritiek (daar toegespitst op het Panofskiaanse begrip van ‘disguised symbolism’ in de 15de-eeuwse Vlaamse schilderkunst, dat van directe invloed is geweest op deze benadering): J.H. Marrow. ‘Symbol and meaning in northern European art of the late middle ages and the early Renaissance.’ *Simiolus* 16 (1986), p. 151 (zie voor een kritische benadering van het begrip ‘disguised symbolism’ ook J.B. Bedaux. ‘The reality of symbols: the question of disguised symbolism in Jan van Eyck's Arnolfini portrait.’ *Simiolus* 16 (1986), pp. 5-26).

82 Zie hierover Bedaux 1987 (op. cit. noot 3), pp. 151-154. Zijn stelling dat het aantal genrestukken waarin een embleem de directe bron voor de voorstelling vormt, vrijwel te verwaarlozen is, lijkt mij correct. Juist omdat enkele voorbeelden daarvan zo nadrukkelijk en met veel succes naar voren zijn gehaald (ook bij een paradepaard in dit opzicht als Dou's *Kwakzalver*, denk ik dat emblemen in feite geenszins een bron vormen en evenmin voor de interpretatie door de eigentijdse toeschouwer van direct belang waren), is er zo'n vertekend beeld ontstaan. Bedaux' correctie van de symboliek van de druiventros is wat dit betreft verhelderend (zie ook Sluijter 1986, p. 253 en 253n5, waar eveneens naar aanleiding van de druiventros op de te specifieke duiding werd gewezen). Het belang van interpretatie met behulp van emblemen wordt hiermee geenzins ontkend, maar dit dient vooral te geschieden om mogelijke assiociaties met bepaalde motieven te achterhalen.

83 Zie over de projectie van een overmatige theoretische ballast bijvoorbeeld J. Beckers uitstekende kritiek (*Oud Holland* 101 (1987), pp. 280-286) op. J.-H. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Kunstlerdarstellungen in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*. Hildesheim etc. 1984, een studie waarin vrijwel geheel vanuit kunsttheoretische denkbeelden werd geïnterpreteerd.

84 Het duidelijkst vindt men dit verwoord in De Jongh 1971 (op. cit. noot 8), waarvan de titel ‘Realisme en schijnrealisme’ reeds deze scheiding aangeeft en waardoor hij bijv. zich kan afvragen ‘waar symboliek ophoudt en “lege” vorm begint’ en of ‘een schilder soms niet meer bedoelde dan hij liet zien’, en recentelijk vooral bij Bruyn 1981, 1985/1986, 1984/1987 en 1988 (op. cit. noten 5, 7 en 54); hij kan als alternatief voor zijn opvatting over betekenis slechts een betekenisloosheid implicerende ‘Realität […] als Selbstzweck’, ‘een realistische uitbeelding als zodanig’ of een ‘rein asthetische empfunden Realitat’ zien, en hij interpreteert het uitbeelden van het alledaagse als ‘een blijkbaar in Holland aanvaarde wetmatigheid’ waraan de conventionele symboliek moest worden aangepast (Bruyn 1985/86, p. 7). Zie ook de volgende noot.

85 Het meest uitgesproken komt dit - alweer - tot uiting in alle bovengenoemde artikelen van Bruyn. Hij gaat zelfs zover te stellen dat de 17de eeuw eigenlijk niets nieuws biedt, ‘of het moet zijn de steeds kunstiger verhulling van deze oude gegevens in de afschildering van de alledaagse omgeving en een steeds subtielere vertakking van de thematiek’ (Bruyn 1981, op. cit. noot 7, p. 14). De scheiding tussen vorm en inhoud is hier compleet. Referenties aan de eigen omgeving en de associaties die deze oproepen hebben niets te zeggen; zij dienen slechts tot verdere verhulling. Overigens gaat daarmee steeds de gedachte gepaard dat zienswijzen uit het begin van de 18de eeuw ons daarentegen niets meer kunnen vertellen over de 17de-eeuwse benadering.

86 Angel (op. cit. noot 10), p. *3v (Den Drucker tot de schilders).

87 Huygens (op. cit. noot 22), p. 66

88 Van Hoogstraten (op. cit. noot 57), p. 330.

89 Idem, p. 11/12. Men vergelijke de verandering ten opzichte van Van Mander die spreekt over de noodzakelijke verliefdheid op Pictura, die als een jaloerse schone vrouw is (*Grondt*, fol. 2r en *Levens*, fol. 143v; zie H. Miedema. *Karel van Mander. Den grondt der edel vry schilder-const.* Utrecht 1973, II, p. 365-366).